

<https://helda.helsinki.fi>

Tarkovskin vapaus

Öhman, Mia

2017

Öhman , M 2017 , ' Tarkovskin vapaus ' , Idäntutkimus , Vuosikerta. 24 , Nro 4 , Sivut 3-20 .
< <http://hdl.handle.net/10138/304731> >

<http://hdl.handle.net/10138/304731>

publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.



Tarkovskin vapaus

Kun elokuva *Nostalgia* vuonna 1983 oli valmis, sen ohjaaja Andrei Tarkovski (1932–1986) jäi länteen. Hänen loikkansa vapauteen on usein nähty totalitaristisessa systeemissä alistetun taiteilijan ainoana mahdollisena valintana. Todellisuudessa tapaus on monimutkaisempi ja vähemmän mustavalkoinen. Neuvostoliitossa Tarkovski kärsi arvostuksen puutteesta, mutta sai työskennellä. Länsimainen vapaus tuntui paikan päällä asuessa erilaiselta kuin pikaisilla festivaalivisiiteillä rautaesiripun takaa. Artikkelissani pyrin hahmottamaan Tarkovskin länteen jäämisen syitä ja seurauksia sekä hänen käsityksiään taiteilijan vapaudesta ja vastuusta.

Mia Öhman

Elokuvaohjaaja Andrei Tarkovski (1932–1986) edusti kuusikymmenlukulaisia (*šestidesjatniki*), 1920–1940-luvuilla syntyneitä etupäässä sivistyneistön ja puolueväen lapsia, joiden maailmankuvaan löi lähtemättömän leiman Stalinin kuoleman jälkeinen suojaus. Kansainvälisten suhteiden kiristyminen ja lisääntynyt vapauden rajoittaminen 1960-luvun alkuvuosista lähtien oli heille tragedia. (Zubok 2009, 193–225.) Elokuva-alalla tämä tarkoitti käytännössä, että opiskelijat saivat 1950-luvun lopulla nauttia melko vapaasti kansainvälisistä vaikutteista, mutta kun heidän elokuviaan sitten alkoi valmistua muutamaa vuotta myöhemmin, ilmapiirin taas kiristyttyä, ne näyttivätkin elokuvajohdon mielestä liian vapaamielisiltä (Piispa 2004; Stranius 1999, 155).

Monen ohjaajan ja kirjoittajan ura oli jatkuvissa vaikeuksissa tai katkesi kokonaan Brežnevin aikana, kun elokuvien tuli sivustaa massoja ja sisällön pysyä tiukasti määritellyissä raameissa (Stranius 1999, 156–157). Tarkovski oli ohjaajana tietoinen omasta arvostaan ja oppi vastoinikäymisten kautta luovimaan elokuvabyrokratiassa: vaikeuksista huolimatta hänen elokuvansa päätyivät yksi toisensa jälkeen levitykseen myös kotimaassa (emt., 160–162). Neuvostosysteemin henkinen paine ja jatkuva epävarmuus olivat kuitenkin taiteilijalle liikaa, ja 1970-luvulla Tarkovski alkoi määrätietoisesti pyrkiä Länsi-Eurooppaan tekemään

toita vapaammassa henkisessä ilmapiiressä. Tarkovski liittyi erikoislaatuisen tuotantonsa ja varhaisen kuolemansa myötä väärinymmärrettyjen ja sorrettujen taiteilijoiden joukkoon. Hänen elokuvissaan ihmiset uneksivat vapaudesta, kaipaavat menneisyyteen tai kuvittelevat tulevaisuutta. Tarinat ovat monikerroksisia ja pakenevat tulkintaa, mutta usein niissä esiintyy idealistinen, tärkeäksi kokemaansa tehtävää suorittava henkilöahmo, joka on valmis uhraamaan jopa oman elämänsä muiden edestä.

Tarkastelen artikkelissani, mikä oli Tarkovskin käsitys vapaudesta ja mitkä olivat syyt länteen pyrkimisen taustalla, sekä miten ohjaajan näkemykset muuttuivat sen jälkeen, kun hän asettui Länsi-Eurooppaan. Olen tutkinut lähteitä, joissa Tarkovski itse, joku hänen lähipiiriinsä kuulunut, ohjaajaa haastatellut tai myöhemmin asiaa tutkinut on tuonut esiin vapauden käsitteen tai kertonut sellaisista tapahtumista Tarkovskin elämässä, joissa on ollut kyseessä vapaus: ilmaisunvapaus, taiteilijan vapaus, ajattelun vapaus, kansalaisen vapaus, valinnanvapaus tai vapaus työskennellä. Taustamateriaalina on Neuvostoliiton kulttuurista ilmastoa 1950-luvulta eteenpäin selittävä Vladislav Zubokin teos *Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia* (2009), maansa 1970-luvun elokuvateollisuutta neuvostokriitikon näkökulmasta valottava Valeri Golovskoin kirja *Meždu ottepelju i glasnostju. Kinematograf 70-h* (2004) ja Pentti Straniuksen artikkeli (1999), joka kuvaa elokuväsensuurin roolia Neuvostoliiton elokuvateollisuudessa. Artikkelini perustuu osittain vuonna 2016 valmistuneeseen pro graduuni, joka käsittelee elokuvan *Peili* syntyä ja vastaanottoa (Öhman 2016).

Tarkovski Neuvostoliitossa

Andrei Tarkovski kirjoitti päiväkirjaansa 12. heinäkuuta vuonna 1970: ”Minkä ihmeen takia vain viinan voimalla tuntee itsensä vapaaksi? Ilmeisesti sen vuoksi, ettei sitä ole olemassakaan – tuota paljon puhuttua vapautta nimittäin” (Tarkovski 1989, 20). Neljä vuotta myöhemmin, 12.8.1974, päiväkirjassa on toimintasuunnitelma: Goskinon johtajalle Filipp Jermašille täytyy kirjoittaa kirje, jossa Tarkovski kieltäytyy tekemästä *Peili*-elokuvaan (*Zerkalo*, 1974) vaadittuja muutoksia ja tiedustele, mikä on Jermašin asenne hänen tuleviin työmahdollisuuksiinsa. Sitten täytyy kirjoittaa Mosfilmin johtajalle Sizoville kirje, jossa selostetaan Jermašille lähtevän kirjeen sisältöä. On järjestettävä elokuvan näytös tunnetuille taiteilijoille, jotka voivat tukea elokuvaa, kirjoitettava ylös heidän mielipiteensä ja pyydettyä niihin allekirjoitukset. Mielipiteet täytyy tarvittaessa näyttää Jermašille. Jos elokuvaa ei vielä kukaan hyväksytä, ja Jermaš tekee Tarkovskista työttömän, on kirjoitettava kirje Brežneville. Viimeisenä kohtana: ”Ellei sekään auta, täytyy pyytää Goskinolta lupaa matkustaa kahdeksi vuodeksi ulkomaille, niin että saisin siellä mahdollisuuden tehdä elokuvan enkä menettäisi mainettani aatteellisissa mielessä” (Tarkovski 1989, 128).

Tarkovski oli tuolloin 42-vuotias, erityisesti Euroopassa arvostettu ohjaaja, ja tehnyt kotimaassaan neljä pitkää elokuvaa. Tarkovskin taiteellinen näkemys ohitti kerta toisensa jälkeen Neuvostoliiton Kommunistisen puolueen Keskuskomitean saneleman virallisen linjan. (Öhman 2016, 4–5.) Silti hän sai edelleen ohjata, kaikki hänen elokuvansa myytiin hyvästä hinnasta ulkomaille ja niitä esitettiin myös kotimaassa. (Stranius 1999, 160–163.) Läpi Tarkovskin uran jokaisen neuvostotuotannon kohdalla käytiin läpi samankaltaiset kuviot, ja aina lopulta valmisokuva pääsi myös kotimaassa teattereihin. *Andrei Rubljov* (1966/1971), *Peili* (1974) ja *Stalker* (1979) jouduttiin ideologisista syistä luokittelemaan kotimaan levityksessä kakkoskategoriaan, jolloin kopioiden määrä oli pienempi ja tekijöille maksetut palkkiot huonommat kuin ensiluokkaisiksi arvioitujen elokuvien. Kakkoskategoriaa

ei esitetty parhaissa teattereissa, vaan monesti pitkien matkojen päässä keskustasta huonoina esitysaikoina ja yleensä ilman minkäänlaisia mainoksia teattereiden edustalla. Kakkoskategorian elokuvia ei myöskään nähty Moskovon elokuvajuhlien virallisissa tilaisuuksissa. (Kosinova & Fomin 2017, 446–450.)

Tarkovskin keskeinen teos, omaelämäkerrallinen elokuva *Peili*, oli tekeillä 1960-luvun alusta lähtien, ja sai tuotantoluvan keväällä 1973 (Öhman 2016, 15, 27). *Peili* syntyi Neuvostoliiton keskitetyssä, puoluejohtoisessa elokuvatuotantosysteemissä pari vuotta sen jälkeen, kun Keskuskomitea oli jälleen kerran määritellyt elokuvan tehtäväksi sivistää ja opettaa kansalaisia tarjoamalla marxilaista leninismiä korkealuokkaisena elokuvataiteena, joka noudattaa sosialistisen realismin periaatteita (emt., 100). Samaan aikaan kun tuore mietintö neuvost elokuvan tehtävästä (*O merah po dalneișemu razvitiju sovetsskoi kinematografii*) julkistettiin *Pravdan* etusivulla 22. elokuuta 1972, Filipp Jermaš aloitti Goskinon johtajana (emt., 50). Tarkovski oli alun alkaen vakuuttanut Mosfilmin taiteelliselle neuvostolle, että tuleva *Peili* kertoisi sankarillisen taiteilijan kasvutarinan, jossa ammennetaan ennen kaikkea maan ja kansan historiasta ja äidinrakkaudesta (emt., 24). Lopputulos ei kuitenkaan monen mielestä aivan vastannut sitä, mitä elokuvassa alun alkaen oli ollut tarkoitus käsitellä: lapsuusmuistojen lomassa nähdään kuluneissa rääsyissään Sivaš -mutajärveä ylittävä kuolemanväsynyt puna-armeija, se yhdistetään vanhempansa Leningradin piirityksessä menettäneeseen, oireilevaan mutta pyhimyksenkaltaiseen sotaorpoon ja ohjaajan isään, joka lukee runoa sielun vaelluksesta jumalan äänenä (emt., 47).

Goskino vaati, että *Peili*-elokuvaan oli välttämättä tehtävä muutoksia. Prologi, jossa lääkäri parantaa pojan änkytyksen, oli poistettava, koska sillä ei nähty olevan yhteyttä muuhun elokuvaan. Kirjapainokohtauksen tunnelma oli liian synkkä ja painostava. Toista maailmansotaa ei saanut yhdistää sittemmin muualla käytyihin sotiin. Sotakouluttajan änkytys oli poistettava. Kaikki mystinen, esimerkiksi sängyn yläpuolella leijaileva nainen, oli poistettava, koska yleisö ei kykene ymmärtämään ohjaajan tarkoitusta. (Emt., 43.) Elokuvajohdon mielestä *Peilin* kertoja myös puhui liian toivottomaan sävyyn ja siksi vaikutti siltä, että päähenkilö on elänyt turhan elämän. Tarkovski teki leikkaamalla ja uudelleen äänittämällä *Peiliin* vielä hienovaraisia korjauksia, jotka kaikesta päätellen hänen mielestään paransivat lopputulosta, mutta kieltäytyi poistamasta kohtauksia (emt., 46, 48).

Peili on elokuvakerronnaltaan sukua Ingmar Bergmanin, Michelangelo Antonionin ja Alain Resnais'n 1950–60-lukujen uutta ilmaisua etsiville töille. Neuvostoliitossa se oli reippaasti joko jäljessä tai edellä aikaansa. Läntisistä elokuvavaikutteista käytettiin paljonpuhuvasti termiä ”juonenmutkistaminen” (*sjužetosloženije*) (emt., 4–6). *Peili* myös valmistui epäonnisesti juuri silloin, kun toisen maailmansodan päättymisestä tuli kuluneeksi 30 vuotta (emt., 72). Sotaa – tai sodan kulttia – käsiteltiin neuvostoyhteiskunnassa valtiojohdon sanelemalla tavalla: vuosipäiviä vietettiin ylevän sankariuhrin muistolle (esim. Tumarkin 1994). Tarkovskin toivottiin – edellä mainittujen korjausehdotusten ohella – valitsevan elokuvaansa mudassa kahlaavien rääsyäisten sijaan mieluummin sellaista kuvamateriaalia, jossa neuvostojoukot esiintyvät edukseen (Öhman 2016, 47). *Peilin* lähettäminen kansainvälisille festivaaleille kaatui ehkä juuri Sivaš-kohtaukseen. Tarkovski oli leikkausvaiheessa rakentanut koko elokuvan sen ympärille (emt., 36) eikä siksi suostunut poistamaan tai ratkaisevasti muuttamaan kohtausta elokuvajohdon useista yrityksistä huolimatta (emt., 47). Cannesin festivaalien edustaja Maurice Bessy olisi ottanut *Peilin* kilpailusarjaan jo keväällä 1974 nähtyään sen keskeneräisenä. Seuraavana vuonna, kun elokuvaa ei lupauksesta huolimatta vielääkään luovutettu festivaaleille, Bessy katkaisi välit Goskinoon. Cannesissa ei nähty vuonna 1975 yhtään varta

vasten tehtyä sodan voittoa juhlistavaa saati muutakaan neuvostuelokuvaa. Lopulta vuonna 1977 *Peili* myytiin länsisaksalaisen Pegasus-Filmin edustajalle Sergio Gambaroffille 500 000 frangilla, mikä oli siihen mennessä suurin koskaan maksettu summa venäläisestä elokuvasta. (Emt., 54.) Valeri Golovskoi on huomauttanut, että Tarkovski sai tehdä elokuvia vientiin (*na eksport*), koska ne toimivat esimerkkinä taiteilijan vapaudesta Neuvostoliitossa (emt. 5).

Kotimaassa *Peili*-elokuvasta ei aikanaan yrityksistä huolimatta julkaistu arvioita, ainoastaan editoitu keskustelu, jossa ruodittiin muutaman tuoreen neuvostuelokuvan hyviä ja huonoja puolia. *Iskusstvo kino* -lehdessä otsikolla ”Johtoteemana ajanmukaisuus” (Glavnaja tema sovremennost) maan elokuvaeliittiin lukeutuvat ohjaajat ja kirjoittajat keskustelivat kahdesta virallisen linjan mukaisesta elokuvasta ja kahdesta valitettavasti näistä tavoitteista jäävästä.¹ Hyväksytyt elokuvat olivat Juli Karasikin *Kuumin kuukausi* (*Samyi žarkyi mesjats/ Stalevary*, 1974) ja Andrei Mihalkov-Kontšalovskin *Balladi rakastavaisista* (*Romans o vljubljonnyh*, 1974);² epäkelpoja edustivat Tarkovskin *Peili* ja Andrei Smirnovin *Syksy* (*Osen*, 1974). Myöhemmin on selvinnyt, että kaiken takana oli Filipp Jermaš, joka järjeili, että *Iskusstvo kino* -lehdessä julkaistu keskustelu auttaisi saamaan esitysluvan myös kahdelle ”huonolle” elokuvalle. (Öhman 2016, 60.) Samaan aikaan *Iskusstvo kinon* keskustelun kanssa *Pravdan* etusivulla julkaistiin tunnetun käsikirjoittajan Jevgeni Gabrilovitšin kakkoskategoriaan luokiteltuja elokuvia puolustava artikkeli. Yhdenaikaisuus ei liene sattumaa. Menettelyn suunnitelmallisuus pidettiin salassa, ja vaikka tarkoitus oli hyvä, kaksi ohjaajaa leimattiin kuitenkin samalla jonkinasteisiksi vastarannan kiiskiksi. Tarkovski otti julkisen kritisoinnin henkilökohtaisena loukkauksena ja koki itsensä nöyryytetyksi. Andrei Smirnov rämpi pitkään sekä kunnioituksen että itsekunnioituksen pohjamudissa. (Emt., 63.)

Filipp Jermaš kirjoittaa vuonna 1989 julkaistussa artikkelissaan ”Hän oli taiteilija” (*On byl hudožnik*) Tarkovskin urasta ja omasta osuudestaan tapahtumiin 1960-luvulta lähtien. Jermaš toimi elokuva-asioiden virkamiehenä ja tutustui Tarkovskiin, kun Andrei Rubljojin käsikirjoitusta yritettiin saada tuotantoon. Jermaš kohosi vähitellen virka-asteikossa ja hänellä oli sormensa pelissä jo ennen Goskinon johtopaikalle asettumistaan sekä Andrei Rubljojin päätymisessä kotimaan valkokankaille että *Solaris*-elokuvan tuotantopäätöksessä. Jermaš kirjoittaa Tarkovskista ainutlaatuisena elokuvaohjaajana, jonka törmäyksiä tuotantokoneiston kanssa yritettiin mahdollisuuksien mukaan vaimentaa tai ennaltaehkäistä. Tarkovskia suojeltiin ja autettiin, ja Jermašin mukaan myös Mosfilmin johtaja N. Sizov yritti parhaansa. Jermaš myöntää, ettei hän ymmärtänyt, millainen Tarkovskin tilanne kotimaassa lopulta oli. Hän piti Tarkovskia henkisesti vapaana ja siksi oletti tämän olevan kaiken kuohunnan yläpuolella. Tarkovski ei ymmärtänyt, mitä tapahtui ja miksi eikä hänelle myöskään kerrottu kaikkea, mikä teki hänet sairaalloisen epäluuloiseksi. (Jermaš 1989a; Jermaš 1989b.)

Ruotsalainen kirjailija ja elokuvaohjaaja Vilgot Sjöman onnistui tapaamaan Tarkovskin kahdesti – ensin 1960-luvun alussa, kun tämä suunnitteli Andrei Rubljo -elokuvaa, ja toisen kerran Moskovassa loppuvuodesta 1977 ruotsalaisen *Dagens Nyheterin* kirjeenvaihtajan Disa Håstadin luona. Toiseen tapaamiseen Tarkovskia oli vaikea tavoittaa, ja Sjömanin mukaan häntä kuvailtiin vetäytyneeksi ja epäluuloiseksi. Sjömanin tuttu kertoi, että teatterissa esitetty Tarkovskin ohjaus *Hamlet* ei auennut yleisölle; kukaan ei ymmärtänyt, mitä siinä tapahtui. (Sjöman 2002, 123–124.) Keskustellessaan Tarkovskin kanssa Sjöman pani merkille, kuinka laiha tämä oli, ja kuinka ankaraan sävyyn tämä puhui verrattuna siihen ihmiseen, jonka hän oli tavannut vuosia aikaisemmin (emt., 127). Selvisi, että uusin elokuva ei ehkä tule koskaan valmiiksi. Kuvaukset keskeytettiin, kun suuri osa kuvatusta materiaalista tuhoutui, eikä Neuvostoliitossa käytettävissä oleva tekniikka yleensääkään ollut Tarkovskin mielestä

riittävän tasokasta.³ (Emt., 131–133.)

Keväällä 1978 Tarkovski sai neuvoteltua materiaalin *Stalkerin* uusintakuvauksiin ilmeisesti uhkaamalla Jermašia kansainvälisellä skandaalilla. Tuotannon valmistelulupa tuli voimaan maaliskuun alussa ja tuotantopäätös toukokuun puolivälissä (Kosinova & Fomin 2017, 391–393). Risto Mäenpää ja Velipekka Makkonen haastattelivat tyytyväistä Tarkovskia maaliskuussa Mosfilmin studioilla hänen työhuoneessaan (Öhman 2016, 94). Tarkovski luonnehti elokuviensa henkilöitä:

Kaikissa elokuvissani on tiettyjä tilanteita jotka toistuvat. Minua kiinnostavat esimerkiksi sellaiset päähenkilöt, jotka paljastavat olemuksensa moraalisen, eettisen liikakuormituksen vaikutuksesta. (...) Minua kiinnostaa juuri sellainen ihmisluonne, joka joutuu kehittymään erityisen voimakkaassa henkisessä kriisitilanteessa. (...) puhuessani taiteesta tarkoitan aina jotain sellaista tekoa tai toimintaa, joka liittyy johonkin moraaliseen voimanponnistukseen – ja jonka päämääränä on ihmisen henkinen muuttaminen. (Mäenpää & Makkonen 1978.)

Stalker-elokuvasta Tarkovski oli aikaisemmin esittänyt seuraavan ajatuksen: ”Eihän vyöhyke ole alue, vaan se on konkreettinen asia, jonka seurauksena ihminen voi joko kestää tai murskautua. Kestäkö ihminen, riippuu hänen omasta arvokkuuden tunteestaan, hänen kyvystään erottaa pääasia ohimenevästä” (Tarkovski 1978, 43). Huhtikuun alussa Tarkovski sai sydänkohtauksen (Tarkovski 1989, 181).

Kun *Stalker* oli vuotta myöhemmin lopulta saatu valmiiksi, Tarkovski pääsi lähtemään ensimmäiselle matkalle Italiaan valmistelemaan käsikirjoittaja Tonino Guerran kanssa Goskinon ja RAI:n yhteistuotantoa (Tarkovski 1989, 202–213.) Syksyllä hän palasi Moskovaan. Pitkään sairastaneen äidin hautajaiset lokakuun kahdeksantena päivänä 1979 sattuivat samaan ajankohtaan neuvostoelokuvan 60-vuotisjuhlallisuuksien kanssa. Tarkovski toteaa päiväkirjassaan:

Äiti haudattiin tänään. Ja neuvostoelokuvan 60-vuotisnäyttelyssä elokuvistani esillä oli vain ”Ei paluuta”!? (...) Mielessäni kypsyy varmuus siitä, että minun on ehdottomasti muutettava elämäni. Se on tehtävä rohkeammin ja katsottava tulevaisuuteen luottavaisena ja toiveikkaana. (Emt. 235–236.)

Risto Mäenpään mukaan Tarkovskin kuvia, nimeä ja elokuvia alettiin vetää julkisuudesta jo vuoden 1980 tienoilla (Öhman 2016, 68). Avoimesta Tarkovskin vastustuksesta kertoo myös kuvausassistentti Sergei Naugolnyh. Hänen *Stalkerin* kuvauksista tekemäänsä dokumenttia ei hyväksytty lopputyöksi Kulttuuri-instituutissa, ja Mosfilmin pääinsinööri Konopljov ei selvästikään ollut väleissä Tarkovskin kanssa (Naugolnyh 2016, 195). Samoin Valeri Golovskoi huomauttaa, että Tarkovskin julkisuudesta poistaminen alkoi jo vuosia ennen kuin tämä ilmoitti jäävänsä länteen. Golovskoi mainitsee myös, että länteen siirtyneiden Kontšalovskin ja Tarkovskin elokuvat pysyivät Sovexportfilmin myyntiartikkeleina, vaikka ne poistettiin kotimaan levityksestä. (Golovskoi 2004, 124.) Molemmille ohjaajille myönnettiin Venäjän sosialistisen federatiivisen neuvostotasavallan kansantaiteilijan arvonimi tammikuussa 1980 (Tarkovski 1989, 267). Veikko Korkalan haastattelussa 1980 Tarkovski puhui ainakin tiedostamisen tärkeydestä, sodan kauheudesta, moraalista, ihanteista, vastuusta, elokuvataiteen kriisistä, totuudesta, vieraantumisesta, omanarvontunnosta ja ihmisen yhteydestä kosmokseen (Korkala 1980).

Italia oli ensimmäinen länsimaa, jossa Tarkovski pääsi käymään elokuussa 1962. Hänen ensimmäinen kokoillan elokuvansa *Ivanin lapsuus* (*Ivanovo detstvo*, levitetty Suomessa nimellä ”Ei paluuta”, 1962) oli Mosfilmissä jo tuotannossa olleen mutta epäonnistuneen elokuvan pelastusversio, joka tehtiin jäljellä olevalla budjetilla. Tarkovski kirjoitti Andrei (Mihalkov-) Kontšalovskin (s.1937) kanssa parissa viikossa uuden käsikirjoituksen, jonka merkittäväksi elementiksi nousivat päähenkilö Ivanin unet. Nopealla aikataululla toteutettu elokuva hämmästytti alan ihmiset käsittelemällä ennennäkemättömällä tavalla sotaa lapsen näkökulmasta. *Ivanin lapsuus* lähetettiin edustamaan Neuvostoliittoa Venetsian elokuvajuhlille. Kontšalovski osallistui elokuvajuhlille omalla lopputyöllään ja kirjoittaa muistelmissaan, kuinka valtavan vaikutuksen kesäinen Italia teki nuoreen, Neuvostoliitossa kasvaneeseen mieheen.⁴ Kontšalovski uskoo tämän ensikosketuksen Länsi-Eurooppaan vaikuttaneen yhtä vahvasti Tarkovskiin. (Kontšalovski 2014, 74–77.)

Ivanin lapsuus palkittiin Venetsiassa kultaisella leijonalla ja Tarkovskille aukesi tie kansainväliseen menestykseen. Tarkovski nousi huipulle myös kotimaassa. Käytännössä elämä helpottui ja myös muuttui radikaalisti. Tarkovski sai Mosfilmiltä oman asunnon, ja hänen ensimmäinen lapsensa syntyi samana syksynä. (Öhman 2016, 11.) Maine ja toisaalta ystävyys Andrei Kontšalovskin kanssa takasi pääsyn moneen sellaiseen paikkaan ja tilaisuuteen niin kotimaassa kuin ulkomailla, joista tavallinen neuvostokansalainen saattoi vain haaveilla. Andreit ystävystyivät opiskellessaan VGIKissä 1950-luvulla. Molemmat olivat Mihail Rommin oppilaita, mutta eri vuosikursseilla. Molempien isä oli runoilija ja molemmat olivat kulttuurikotien vesoja, mutta Tarkovskin vaatimattomat elinolosuhteet olivat kaukana niistä puolue-eliitin etuuksista, joista Mihalkov-Kontšalovskit saivat nauttia. Tarkovskin vanhemmat olivat eronneet, äiti Maria (s. Višnjakova) työskenteli oikolukijana kirjapainossa ja huolehti lapsista, Andreista ja Marinasta. Äiti piti tärkeänä lasten taideharrastuksia ja molemmat vanhemmat kantoivat mukanaan vanhaa venäläistä ja eurooppalaista kirjallisen sivistyksen perinettä, johon olivat itse kasvaneet. Isä Arseni Tarkovski teki työkseen käännöksiä. Hänen taiteilijapiireissä hyvin tunnettuja runojaan ei julkaistu ennen vuotta 1962. Stalinin ja Hruštšovin lähipiirissä vaikuttanut Sergei Mihalkov taas toimi korkeissa viroissa kirjailijaliitossa ja tunnettiin laajalti näytelmistään ja lastenrunoistaan ja kansallishymnin sanoittajana. Mihalkovin vaimo, kääntäjä ja runoilija Natalja Kontšalovskaja, oli tunnettua taiteilijasukua. (Emt., 13–14.)

Kahden Andrein yhteistyönä syntyi ensin Tarkovskin lopputyö elokuvakoulusta, *Katujuuri ja viulu* (*Katok i skripka*, 1960), ja sitten *Ivanin lapsuus*. Työpari oli tarjonnut *Ivanin* kuvausten aikana Mosfilmin studiolla elokuvaideaa ikonimaalari Andrei Rubljovin elämästä (Kosinova & Fomin 2016, 187). Käsikirjoituksen elokuvaan *Andrei Rubljov* (*Strasti po Andreju*, 1969) he kirjoittivat yhdessä, mutta siihen kahden Andrein yhteistyö käytännössä loppui. Kontšalovski teki vastedes omia elokuviaan omalla tyyllillään, näkemyserot kasvoivat, eikä yhteistyö Tarkovskin kanssa enää luonnistunut. Kontšalovski on todennut *Andrei Rubljov* -elokuvan loppupuolella esiintyvistä italialaisista lähettiläistä, ettei kohtaaminen ollut mukana sattumalta. Rubljov oli kuin Venetsian elokuvajuhlia varten tehty tilaustyö. (Kontšalovski 2014, 80–84.)

Käsikirjoitus oli uskonnolliseksi tulkittavana aiheena jo hieman arveluttava kulttuurisen ilmapiiriin ja uskonnonvastaisuuden vähitellen kiristyessä, mutta se saatiin junailtua tuotantoon, ja elokuva kuvattiin 1964–1965 (Sjöman 2002, 121–122, Kosinova & Fomin 2016, 294–365). Alkuvuodesta 1966 *Strasti po Andreju* esitettiin Moskovassa Sovexportfilmin

auditoriossa muutamalle vientiedustajalle ja yhteistyökumppanille. Otari Teneišvili, silloinen Sovexportfilmin Ranskan edustaja, muistaa ranskalaisen DIS-yhtiön Alex Moscovitchin todenneen katselun jälkeen, että heillä on käsissään Cannesin voittaja. Elokuvaa ei kuitenkaan vielä annettu festivaaleille tai levitykseen. Sovexportfilmin edustaja A.N. Davydov vetosi elokuvan keskeneräisyyteen – siinä nähtiin epäkunnioitusta Venäjän historiaa kohtaan ja ohjaaja oli hänen mukaansa valmistelemassa muutoksia. Moscovitch totesi tilaisuudesta poistuessaan, ettei sellaisella valtiolla (so. Neuvostoliitto, joka kohtelee taiteilijoitaan näin) taida olla paljoakaan elinaikaa jäljellä. Moscovitch ja Teneišvili tapasivat Tarkovskin, joka ei ollut valmis muuttamaan elokuvaa millään tavalla. Elokuva piti saada länteen. Ranskalaiset kulttuurivaikuttajat vetosivat Neuvostoliiton viranomaisiin elokuvan vapauttamisen puolesta, ja tilanteesta alettiin kirjoittaa läntisissä lehdissä. Cannesin festivaaleille 1966 matkasi korkean tahon yrityksistä huolimatta kuitenkin *Andrei Rubljovin* sijasta Sergei Jutkevitsin ohjaama puolalais-neuvostoliittolainen yhteistyöelokuva *Lenin Puolassa (Lenin v Polše)*. (Teneišvili 2012, 144–150.)⁵ Tarkovskin ura oli käytännössä jäissä vuosien ajan. Kehitteillä oli tuleva *Peili*-elokuva ja Stanislaw Lemin tieteisromaanin perustuva *Solaris*, mutta ehdotukset eivät päässeet tuotantoon asti. (Öhman 2016, 17–20.)

Maaliskuussa 1969 Sovexportfilm sai elokuvakomitealta luvan myydä *Andrei Rubljov* Ranskaan (Teneišvili 2012, 151). Mitä sitten tapahtui, on oma sekava kertomuksensa, mutta lopputuloksena elokuva nähtiin Cannesin festivaaleilla, missä se keräsi neljässä esityksessä salin täyteen katsojia ja palkittiin FIPRESCI -lehdistöpalkinnolla. Sitten elokuvaa esitettiin Pariisissa vuoden verran neljässä elokuvateatterissa täysille katsomoille (emt., 157–159). *Andrei Rubljovin* ulkomaisesta menestyksestä ei kuitenkaan kirjoitettu neuvostolehdistä. Tarkovski eli edelleen jatkuvassa rahapulassa eikä päässyt aloittamaan seuraavaa ohjaustyötä. Rohkaistuttuaan eurooppalaisten lehtien ylistävistä kritiikeistä ohjaaja kirjoitti ajan tavan mukaan itsekin henkilökohtaisen kirjeen Brežneville, jotta tämä sallisi hänen elokuvansa esittämisen myös Neuvostoliitossa. *Rubljov* pääsi valkokankaalle joulukuussa 1971. (Öhman 2016, 17–21.) Kasvavasta maineesta oli lopulta hyötyä: avaruusseikkailu *Solaris* sai tuotantoluvan, ja Tarkovski saattoi vaatia juuri sellaisia kuvausolosuhteita kuin mielestään tarvitsi (Gordon 2007, 203–204). *Solariksesta* odotettiin Neuvostoliiton vastinetta Kubrickin elokuvalle *Avaruusseikkailu 2001 (Space Odyssey 2001)*, 1968), mutta Neuvostoliiton ylivoimaisen avaruusteknologian riemuvoiton julistusta odottanut elokuvajohto oli täysin hämmentynyt nähdessään Tarkovskin puolialastomat, avaruusasemalla hortoilevat itsetuhoiset henkilöt. Mosfilm ei päästänyt elokuvaa levitykseen, mutta sitten Goskinon silloinen, juuri Filipp Jermašin tieltä väistymässä ollut johtaja Aleksei Romanov päätti, että elokuva lähetetään ulkomaisille festivaaleille. Festivaalimenestyksen jälkeen *Solaris* pääsi valkokankaille myös kotimaassa. *Andrei Rubljov* ja *Solaris* kiersivät lopulta yhtä aikaa maailman elokuvateattereita ja sinetöivät Tarkovskin maineen. (Öhman 2016, 20–21.)

Tarkovski ohjasi Neuvostoliitossa 20 vuoden aikana viisi elokuvaa, minkä hän aina muisti mainita haukuessaan Goskinoa. Toisaalta Tarkovskilla oli tiettyjä ehtoja elokuvanteolle: hänen ohjaamansa elokuvan piti olla alusta lähtien hänen valmistelemansa – vaikka ohjattavaksi tarjottiin muiden tekemiä käsikirjoituksia, Tarkovski kieltäytyi kunniaista. (Kosinova & Fomin 2017, 442–447.) Jos Tarkovski olisi ollut joustavampi ihminen ja suhtautunut ammattiinsa vähemmän fanaattisesti, töitä olisi ehkä riittänyt. Tarkovskin elokuvat eivät mahtuneet kotimaassa viralliseen muottiin, joten ideologisista syistä niitä ei voitu levittää ohjelmallisesti suurelle yleisölle. Tuotantoluvan saaminen elokuville oli hankalaa, koska Tarkovski teki aina jotain sellaista, mitä aikaisemmin ei ollut nähty. Johtoporras halusi olla

selvillä, minkälaisesta elokuvasta on kysymys, ennen kuin kalliille tuotannolle voitiin antaa lupa. ”Hyvää tarkoittava” elokuvajohto yritti parhaansa mukaan vaikuttaa tekeillä oleviin töihin keskustelemalla tuotantojen sovituista suuntaviivoista ja toivotusta lopputuloksesta useaan otteeseen pitkin matkaa, mutta Tarkovskin elokuvat yllättivät joka kerta. (Öhman 2016, 100–102.)

Tarkovski oli monissa lausunnoissaan ja päiväkirjamerkinnöissään katkera siitä, miten jotkut ohjaajat saivat mitä halusivat mutta häntä kohdeltiin kaltoin. Erityisesti hän vertasi itseään Sergei Bondartšukiin, jolle kaikki oli hänen nähdäkseen mahdollista (esim. Tarkovski 1989, 112). Andrei Kontšalovski kirjoittaa muistelmissaan (2014, 269), kuinka he, kaksi Andreita, pyysivät Bondartšukilta apua 1960-luvun lopulla, kun elokuvat *Andrei Rubljov* ja *Nuoren naisen onni*⁶ olivat vaikeuksissa. Bondartšuk piti heitä naiiveina ja yritti selittää, ettei hän voi siinä tilanteessa tehdä mitään. Kontšalovski kertoo muistelmissaan myös, kuinka *Vanja-enoa* (*Djadja Vanja*, 1971) kuvattiin Kodak -värimateriaalille, mutta sitten studiolta ilmoitettiin, ettei sitä enää saa. Vaihtoehtoina olivat itävalmisteinen, laadultaan rajusti vaihdellut värifilmi tai mustavalkofilmi. Bondartšuk, joka esitti yhtä elokuvan päärooleista, meni henkilökohtaisesti kysymään länsifilmiä, mutta ei sitä saanut. (Kontšalovski 2014, 307.) Tarkovski kuvasi *Solariksen* (1972) ilmeisesti kokonaisuudessaan värillisenä kodakille, tosin välttämättä uusintaottoja (Kosinova & Fomin 2017, 77–86).

Jermašin varamies Boris Pavljonok muistelee, kuinka Tarkovski kertoi Francis Ford Copolan ostaneen hotellin rahoilla, jotka hän ansaitsi *Ilmestyskirja*. *Nyt*-elokuvasta (*Apocalypse Now*, 1979). Pavljonok huomautti, että neuvostosysteemi on erilainen – Tarkovski totesi, että systeemi on huono. (Pavljonok 2004.) Tarkovski valitti päiväkirjassaan ja kirjeissään ainaista rahapulaansa ja syytti siitä Goskinoa, joka ei antanut hänelle osuutta elokuvien myyntivoitoista (esim. Kosinova & Fomin 2017, 443). Goskinon toimintaperiaate oli, että ohjaajat eivät saaneet erikseen korvausta, vaikka elokuva myöhemmin myytiin ulkomaille, vaan tuotto käytettiin seuraaviin tuotantoihin (Kosinova 2015). Tarkovski osti vuonna 1970 itselleen talon maalta (Tarkovski 1989, 17). Asunto-ongelmiin Moskovassa tuli ratkaisu *Peili*-elokuvan tekovaiheessa, kun Tarkovski sai (järjestyksessä toiselle perheelleen) kaksi asuntoa – kaksion Goskinolta ja kolmion Mosfilmiltä – Mosfilmin uudelta asuinalueelta (Jermaš 1989a).

Tarkovski valitti jatkuvasti muun muassa päiväkirjassaan, ettei hänen elokuviaan esitetä riittävästi kotimaassa. Kosinovan ja Fominin mukaan Tarkovskin elokuvilla oli neuvostoaikana yli 38,5 miljoonaa katsojaa, elokuvittain jaoteltuna seuraavasti: *Ivanin lapsuus* (2638 kopiota), 16,8 miljoonaa katsojaa; *Andrei Rubljov* (277 kopiota), kolme miljoonaa katsojaa; *Peili* (84 kopiota), 2,2 miljoonaa katsojaa; *Stalker* (193 kopiota), kuusi miljoonaa katsojaa. Vuonna 1980 Moskovassa esitettiin elokuvia *Ivanin lapsuus* (kolme kopiota, 72 esityspäivää), *Andrei Rubljov* (yksi kopio, 57 esityspäivää), *Solaris* (kaksi kopiota, 67 esityspäivää) ja *Stalker* (kolme kopiota, 510 esityspäivää). Vuosina 1979–1980 Tarkovskin elokuvia esitettiin 19 eri maassa, joista kuudessa näytettiin retrospektiivi. Tarkovskin elokuvia nähtiin näinä vuosina myös yhdeksällä kansainvälisellä elokuvafestivaalilla, ja lisäksi monissa maissa järjestetyillä neuvostoelokuvan viikoilla. (Kosinova & Fomin 2017, 435.) Vertailun vuoksi Neuvostoliiton kaikkien aikojen kassamagneetit ovat keränneet noin 60–90 miljoonaa katsojaa – esimerkiksi Stanislav Rostotskin ...*Ja ilta oli rauhaista* (*A zori zdes tihije*, 1972) sai 1717 kopiolla 66 miljoonaa katsojaa, Ivan Menšovin elokuvaa *Moskova ei usko kyyneliin* (*Moskva slezam ne verit*, 1979) levitettiin 1910 kopiona ja katsojia oli 84,4 miljoonaa.⁷

Miten käsitykset muuttuivat

Tarkovskin tulkkina Ruotsissa muun muassa *Uhri*-elokuvan tuotannossa toiminut Leila Alexander-Garrett kirjoittaa päiväkirjoihin perustuvassa muistelmateoksessaan, että Tarkovski oli valmis jäämään länteen jo vuonna 1981 ja uskoi, että se ratkaisisi hänen ongelmansa työnteon suhteen, mutta asiat mutkistuivat. Neuvostoviranomaiset tulivat epäluuloisiksi, kun koko Tarkovskin perhe kutsuttiin Tukholmaan. Kutsut eivät päätyneet ensin Tarkovskille asti, ja lopulta vain ohjaaja itse pääsi lähtemään. (Alexander-Garrett 2017, 31–33.) Tarkovskin päiväkirjassa on sekavia merkintöjä huhtikuun puolivälissä 1981, kun hän matkustaa Tukholmaan viideksi päiväksi ja viipyy yllättäen pidempään. Moskovassa ennen lähtöä Tarkovskille selviää, että Larisa on kertonut ”heidän suunnitelmistaan” koko suvulle. Ruotsissa Tarkovski katoaa ja onnistuu säikäyttämään paikalliset lähetystöihmiset ja kotimaan elokuvajohdon, mutta palaa kuitenkin Moskovaan. (Tarkovski 1989, 321–324.)

Ian Christie tapasi Tarkovskin Lontoossa helmikuussa 1981, kun tämä oli lyhyellä varoitusajalla saapunut *Stalkerin* lehdistönäytökseen. Isäntänä toimi yllätynyt Iso-Britannia-Neuvostoliitto -seura (GB-USSR Association), joka oli yrittänyt vuosikaudet järjestää Tarkovskin vierailua. Christie kirjoittaa samana vuonna julkaistussa Tarkovskin haastattelussaan, että kuva Tarkovskista ”vainottuna taiteilijana” sai uudenlaisia sävyjä, kun ohjaajan ja häntä avustavan Goskinon Tatjana Stortšakin vastauksista selvisi, että kotimaassaan Tarkovski oli paitsi kritisoitu, myös arvostettu ja etuoikeutettu taiteilija. Hänen mahdollisuutensa tehdä elokuvia olivat vähintäänkin samat kuin ohjaajilla länsimaissa. Tarkovski puhui valtiojohtoisen elokuvatuotantokoneiston eduista ja mahdollisuuksista verrattuna yksittäisten elokuvien tuottamiseen länsimaissa. (Christie 2006, 65.)

Vuonna 2016 julkaistussa haastattelussa Ian Christie painottaa, että vaikka Tarkovski olikin tavallaan neuvostosysteemin uhri, jollaisena hänet on lännessä ensisijaisesti nähty, hän toisaalta työskenteli aikana, jolloin Neuvostoliitossa todella uskottiin elokuvataiteeseen ja elokuvantekijöillä oli huomattavia etuoikeuksia ja vapauksia. Christie toteaa, että Neuvostoliitossa Tarkovskin ei tarvinnut huolehtia elokuviensa rahoituksesta⁸ ja näkee, että Tarkovski oli oikeastaan yksi neuvostosysteemin parhaista saavutuksista. Länteen jääminen oli Christien mukaan vaikea päätös, johon Tarkovskin läheiset ihmiset vaikuttivat. Pääsyy jäämiseen oli se, ettei kukaan osannut vielä siinä vaiheessa aavistaa, kuinka lähellä perestroika jo oli – uskottiin, ettei mikään muuttuisi ainakaan paremmaksi kotiinpaluun myötä. (Christie 2016.)

Vuonna 1982 Tarkovski lähti Moskovasta viimeisen kerran. Vaimo Larisa työskenteli Tarkovskin elokuvien apulaisohjaajana ja pääsi lopulta Italiaan vielä samana vuonna, mutta poika jäi isoäidin kanssa Moskovaan. Useista vetoomuksista huolimatta heitä ei päästetty länteen. (Tarkovski 2012, 403–598.) Menettely oli neuvostonormi ja tuttu jo Stalinin ajoilta. Päiväkirjan mukaan Tarkovskille oli sanottu suoraan jo vuonna 1980 (Tarkovski 1989, 259–260), ettei koko perhe voi lähteä Neuvostoliitosta. Viranomaiset eivät halunneet ennakkotapausta.

Nostalgia valmistui vuonna 1983. Tarkovski oli elokuvan valmiina nähtyään järkyttynyt siitä, miten tarkkaan se kuvasi hänen sisäistä tilaansa (Hobermann & Bachmann 2006, 94). Gideon Bachmannille hän sanoi halunneensa kuvata elokuvassaan sitä, kuinka mahdotonta on elää rikki revityssä, jaetussa maailmassa, ja selitti elokuvan nimen tarkoittavan kaipautta kotimaahan, mutta myös sisäiseen kotiin ja sellaisten maailmojen yhdistämiseen, jotka eivät ole yhdistettävissä (emt., 91). Tarkovski jäi vielä länteen, koska sai uusia työtarjouksia. Neuvostoviranomaiset kieltäytyivät uusimasta Tarkovskin työ lupaa ilman, että ohjaaja menee henkilökohtaisesti Moskovaan hoitamaan asian, ja koska Tarkovski ei uskonut, että

hänet päästettäisiin vielä takaisin, ratkaisu länteen jäämisestä tuli ajankohtaiseksi. Siinä vaiheessa elämä lännessä ei enää merkinnyt Tarkovskille loputtomia mahdollisuuksia. Hän oli nähnyt, ettei työskentely ollut helpompaa rautaesiripun tällä puolen – häntä myös vaadittiin budjettisyistä noudattamaan tiukkoja aikatauluja, kun taas Mosfilmin leivissä aikaa oli ollut vaikka tuhlattavaksi. Markkinataloudessa elokuville oli vaikea järjestää rahoitusta, vaikka Tarkovskin nimi tunnettiin. Hän oli nähnyt, että jopa Fellinin tai Antonionin oli maineestaan huolimatta vaikea saada elokuviaan tuotantoon. (Jermaš 1989b.) Länteen jääminen ei ollut helppo ratkaisu, mutta kotimaan muutokset antoivat vielä odottaa itseään, joten houkutuksesta huolimatta kotiinpaluu – tai edes visiitti Moskovaan uusimaan työlupaa – ei tuntunut turvalliselta.

Tarkovski vietti maaliskuussa 1984 viikon Berliinissä luennoimassa elokuvasta slaavilaisen kirjallisuuden opiskelijoille. Kurssin aikana hän kertoi tehneensä hiljattain päätöksen jäädä länteen ja totesi, että onnekkaita ovat ne, joiden ei tarvitse valita kahden paikan välillä, kun tietävät vain yhden olemassaolosta. (Menzel 2008, 383.) Andrei Kontšalovski kertoo vuonna 2007 julkaistussa haastattelussa, kuinka hän tapasi Tarkovskin Cannesin elokuvafestivaaleilla toukokuussa 1984. Kontšalovskin mukaan Mosfilmin johtaja Sizov pyysi häntä puhumaan Tarkovskin kanssa, että tämä kävisi Moskovassa hoitamassa työlupansa kuntoon. Kontšalovski yritti vakuuttaa Tarkovskille, että ajat olivat muuttuneet ja tämä pääsis takaisin länteen kuten oli luvattu, mutta Tarkovski epäili, että Kontšalovski tekee töitä KGB:lle. (Naumenko 2007, 6–7.)⁹

Tiedotustilaisuus Tarkovskin jäämisestä länteen järjestettiin Milanossa 10. heinäkuuta 1984. Tilaisuudessa olivat läsnä Neuvostoliitosta länteen siirtyneet teatteriohjaaja Juri Ljubimov ja sellisti Mstislav Rostropovitš.¹⁰ Tarkovski sanoi, etteivät neuvottelut Neuvostoliiton elokuvaviranomaisten kanssa olleet johtaneet yhteisymmärrykseen – hän ei ollut saanut vastausta pyyntöönsä työluvan jatkamisesta lännessä eikä myöskään takeita siitä, että voisi jatkossa työskennellä kotimaassa. Viranomaiset eivät myöskään olleet vastanneet Tarkovskin tai monien eurooppalaisten poliitikkojen pyyntöihin saada 13-vuotias poika ja 82-vuotias anoppi länteen. (MacKinnon 2007, 155.) Filipp Jermašin mukaan Tarkovski sanoi myös:

Minun taiteeni on minun vapauteni. Olen aina ollut vilpittön työssäni ja aion jatkaa samalla henkisen etsimisen tiellä. Taiteilijan työ on vaikeaa missä tahansa, ei koskaan eikä missään ole täydellisiä olosuhteita. Jos minulta kysytään, miksi näin tapahtui, miksi minä – joka en ole koskaan ollut konfliktissa valtaapitävien enkä kollegojeni kanssa ja olen yksi Neuvostoliiton tunnetuimmista ohjaajista – joudun hylkäämään kotimaani, en osaa antaa selkeää ja yksiselitteistä vastausta. (Jermaš 1989b.)

Tarkovski itse ihmetteli päiväkirjassaan, mitä Juri Ljubimov teki hänen lehdistötilaisuudessaan. Ljubimov oli ilmaantunut paikalle kuultuaan asiasta Rostropovitšilta. (Tarkovski 2008, 532.) Ljubimovilta sananmukaisesti riistettiin Neuvostoliiton kansalaisuus 11.7.1984, koska hän oli arvostellut Neuvostoliiton kulttuuripoliittikkaa *The Times* -lehden haastattelussa (Ljubimov 190–195). Voi hyvin olla, että päätöksen sinetöi esiintyminen Tarkovskin lehdistötilaisuudessa – neuvostobyrokratia toimi usein tällaisissa tapauksissa varsin liukkaasti. *New York Times* kirjoitti, että Ljubimov oli joutunut luovuttamaan passinsa ”jatkuvan vihamielisen toiminnan” takia. Artikkelissa mainitaan myös kansalaisuutensa menettäneet, länteen loikanneet tanssijat Rudolf Nurejev ja Mihail Baryšnikov, sellisti Rostropovitš ja šakkimestari Viktor Kortšnoi, ja kerrotaan, että viimeisintä Neuvostoliitosta länteen siirtynyttä kulttuuripersoonaa,

monen mielestä maan johtavaa elokuvaohjaajaa Andrei Tarkovskia vastaan ”ei toistaiseksi ole ryhdytty virallisiin toimenpiteisiin”. (Mydans 1984.)

Vilgot Sjömanin ja Tarkovskin keskustelussa marraskuussa 1977 tuli esiin, että Tarkovskia oli pyydetty Venetsian biennaaliin, jonka teemana oli underground rautaesiripun takana. Tarkovski kieltäytyi osallistumasta, koska hän olisi leimautunut dissidentiksi, toisinajattelijaksi, ja mahdollisuus tehdä elokuvia kotimaassa olisi katkennut siihen – underground kun nähtiin rautaesiripun takana yksiselitteisesti valtion vastaisena, vaarallisena toimintana. (Sjöman 2002, 129.) Andrei Tarkovski nuorempi kertoo, ettei hänen isäänsä missään vaiheessa pidetty toisinajattelijana, eikä tätä siksi vaadittu luovuttamaan Neuvostoliiton passia (Corrigan 2007). Filipp Jermaš vahvistaa, että Tarkovski oli vielä kuollessaan Neuvostoliiton kansalainen (Jermaš 1989b).

Angus MacKinnonin haastattelussa vuodelta 1984 Tarkovski kertoo päätöksestään jäädä länteen. Ratkaiseva tekijä oli Sergei Bondartšukin käytös Cannesin elokuvafestivaaleilla: Tarkovskin mukaan Bondartšuk oli haukkunut *Nostalgia*-elokuva ja yrittänyt estää jurya myöntämästä sille palkintoa. Tarkovski tulkitsti Bondartšukin asenteen edustavan Goskinon virallista kantaa ja ymmärsi, että jos hän palaa Moskovaan, työmahdollisuuksia ei enää tule. (MacKinnon 2006, 156.) Tarkovski kertoo samassa haastattelussa, kuinka hän yritti saada selityksen sille, miksei hänen elokuvansa kelpaa neuvostojohdolle, vaikka kuvaa venäläisen ihmisen elämän mahdolltomuutta kotimaan ulkopuolella. Hän kirjoitti kirjeitä Jermašille, Keskuskomitean kulttuuriosaston päällikölle, Andropoville ja Tšernenkolle, mutta kukaan ei vastannut. Lopulta Jermaš sanoi, että kaikki on järjestettävissä, mutta siinä vaiheessa Tarkovski ei enää luottanut hänen sanoihinsa. Tarkovskin oli vaikea ymmärtää, miksi hänen elokuviaan ei koskaan näytetty kotimaan festivaaleilla, vaikka ne kaikki myytiin ulkomaille, tuottivat valuuttaa ja toivat neuvostuelokuvalle mainetta. (Emt., 157.)

Novaja Gazetassa julkaistut otteet Jermašin, Keskuskomitean kulttuuriosaston ja Mihail Gorbatšovien Tarkovskin asiaa koskevista kirjeistä heinä-elokuussa 1983 (Melenberg 2003) vahvistavat sen, mitä Jermaš itse kertoo: Tarkovskille selitettiin, että käytännöt ulkomailla työskentelevien neuvostoliittolaisten suhteen ovat muuttumassa, ja hänen on mahdollista selvityksen jälkeen työskennellä edelleen Euroopassa, mutta asia täytyy hoitaa Moskovassa. Tarkovskia kävivät henkilökohtaisesti taivuttelemassa lähetystön työntekijöiden lisäksi Jermaš ja Sizov. (Jermaš 1989b.)

Neuvostoliitosta lähdön syy oli Tarkovskilla ja Kontšalovskilla sama: vapaus. Kontšalovski kuvailee, kuinka hän tunsu itsensä orjaksi jo 1960-luvun lopulla, kun kaikki riippui asioita ymmärtämättömien johtajien mielipiteistä. Hän häpesi olla Neuvostoliiton kansalainen, halusi haistattaa johtajille ja vain päästä vapauteen, kuten 1960-luvun alussa loikannut tanssija Nurejev. (Kontšalovski 2014, 102–103.) Kahdeksas heinäkuuta 1981 Tarkovski kirjoitti päiväkirjaansa: ”Miten pitäisi elää, mihin pyrkiä ja mitä toivoa, jos ympärillä on pelkkää vihaa, tylsyyttä, itsekkyyttä ja hävitystä?” Hän lainasi myös Michel de Montaignen Esseitä: ”meidän aikanamme, jolloin ympärillä raivoavat sortotoimet, kaikki vähäinen järkeni keskittyy siihen, ettei minua estettäisi matkustamasta mihin tahansa ja palaamasta milloin parhaaksi katson.” (Tarkovski 1989, 331–332.)

Heinäkuun lopussa 1984, pian lehdistötilaisuuden jälkeen, Tarkovski puhui Lontoossa vapaudesta – siitä, miten kummallinen käsite se on. Joitakin Tarkovskin esittämiä huomioita: Vaikka ikonimaalari Andrei Rubljovilla oli tiukat raamit, hän kykeni luomaan ainutlaatuisia taideteoksia. Se, että ihminen on vapaa, ei ole mistään muusta kiinni kuin ihmisestä itsestään – kuitenkin Tarkovski itsekään ei tiedä, miten olla vapaa. Kaikkein vapaimmat

ihmiset vaativat itseltään paljon, mutta eivät esitä ympäristön suhteen mitään vaatimuksia. Sisäinen vapaus on kautta aikojen ollut sellaisten ihmisten ominaisuus, jotka ovat uhranneet itsensä yhteisönsä hyväksi. He ovat vahvoja, mutta mitä se tarkoittaa? *Stalkerin* päähenkilö on heikko, mutta yksi asia tekee hänestä vahvemman kuin kukaan: usko siihen, että hänen täytyy palvella ihmisiä, tekee hänestä voittamattoman. (Ishimov & Shejko 2007, 124–125.)

Tarkovski lähti etsimään Euroopasta sitä vapautta, minkä hän koki itseltään Neuvostoliitossa puuttuvan. Marina Kosinova ja Valeri Fomin näkevät Tarkovskin käyttäytymisen, tekojen ja 1970–80-luvun vaihteessa kirjoittamien päiväkirjamerkintöjen valossa, että tämä oli muodostanut itselleen haavekuvan, joka koostui kaikesta positiivisesta lännessä koetusta. Vapauden kaipuu oli toisaalta myös pakenemista omilta ongelmilta: kotikaan ei Tarkovskista tuntunut kodilta, eikä perhe sellaiselta kuin sen olisi pitänyt. Siirryttyään Italiaan Tarkovski alkoi nähdä myös läntisen kulttuurin kääntöpuolen. (Kosinova & Fomin 2017, 424–432.) Tärkeimmäksi vapauden lajiksi Tarkovski käsitti länteen siirryttyään henkisen vapauden, ja ymmärsi, että se hänellä oli ollut aina, riippumatta maantieteellisestä sijainnista.

Jerzy Illgin ja Leonard Neugerin maaliskuussa 1985 Tukholmassa äänitetyssä haastattelussa Tarkovski puhuu vapauden käsitteestä. Hän huomauttaa, että poliittisella vapaudella (*svoboda političeskaja*) tarkoitetaan oikeuksia (*prava*), oikeutta tuntea itsensä vapaaksi, ja sitä myötä velvollisuuksia, mutta hän ei tarkoita vapaudesta puhuessaan oikeuksia, vaan häntä kiinnostaa henkinen vapaus (*svoboda duhovnaja*) – se, miten vaikka vankilaan suljetut ihmiset voivat halutessaan olla sisäisesti vapaita (*vnutrenno svobodnyje*). Ihmiset ovat Tarkovskin mukaan aina voineet olla vapaita jos haluavat, eikä sillä ole mitään tekemistä kehityksen kanssa. Tarkovski valittaa, että yleensä (länsimaiset) toimittajat eivät ymmärrä mitä hän sanoo, vaan kuvittelevat hänen puhuvan uskonnosta. Tarkovskin mielestä on omituista, jos ihmisen elämään eivät kuulu kysymykset sielusta tai moraalisesta ponnistelusta ja pohtii, että jos ihminen ei ole koskaan elämässään kysynyt itseltään miksi elää, hän on kuin eläin, eikä ehkä koskaan ymmärräkään mitään. Tarkovski epäilee, että jos hän kysyisi (länsimaiselta) toimittajalta, mitä on vapaus, tämä ei osaisi vastata, koska ei ymmärtäisi, mitä vapaus on tai mitä sillä tehdään. Tarkovski sanoo myös Illgille ja Neugerille, ettei heidän kannata koskaan lähteä Puolasta, jos se vain on mitenkään mahdollista. Ulkomailla asuminen on raskasta, eikä ainakaan slaavien kannata lähteä kotimaastaan. Hän sanoo huomanneensa, että vaikka venäläinen kulttuuri onkin lähellä länsimaista, siinä on läsnä jokin henkisyys aivan eri tavalla kuin vaikkapa Ranskassa tai Saksassa. (Illg & Neuger 1985.)

Toimittaja Vesa Toijosen katsaus tuolloin Ruotsissa työskennelleestä Tarkovskista esitettiin Ylen Ajankohtaisessa kakkosessa 14.5.1985. Toijosen mukaan (2016) reportaasissa yritettiin hahmottaa suurempaa kuvaa mahdollisista muutoksen merkeistä Neuvostoliiton politiikassa, ja esimerkkinä käytettiin Tarkovskin Tukholmassa taltioidun haastattelun (eri haastattelu kuin Illg & Neuger) lisäksi Konstantin Tšernenkon puhetta Kirjailijaliiton kokouksessa. Toijonen esittelee Tarkovskin Neuvostoliitosta länteen siirtyneenä ohjaajana, jonka viimeinen elokuva *Nostalgia* valmistui Italiassa ja kertoo kaipuusta takaisin kotimaahan. Haastattelussa Tarkovski puhuu työstään ja vertailee työskentelyolosuhteita ja henkistä ilmapiiriä lännessä ja Neuvostoliitossa:

Neuvostoliitossa meni aikaa päästä yhteisymmärrykseen päättäjien kanssa. Täällä menee eniten aikaa rahan hankkimiseen elokuvaa varten. (...) Olen huomannut täällä lännessä, että vaikka demokraattisista oikeuksista ollaan tietoisia, ihmisillä ei ole tarpeeksi henkistä vapautta, joka tekisi heistä todella vapaita ihmisinä. En nyt taaskaan tarkoita poliittisessa

tai muussa mielessä vaan sisäisessä mielessä, joka on kaikkein tärkeintä. Lännessä korostetaan ulkoisia vapauksia mutta ei kiinnitetä huomiota sisäiseen henkiseen vapauteen. Se on hämmästyttänyt minua. En ollut huomannut sitä ennen kuin muutin pysyvästi länteen. Mitä pitempään olen täällä asunut, sen selvemmäksi se on minulle tullut. (Toijonen 1985.)

Toijonen kertoo, kuinka Konstantin Tšernenko peräänkuulutti edelliskesäisessä puheessaan Kirjailijaliiton 50-vuotiskokouksessa lisää positiivisia sankareita neuvostotaiteeseen. Toijosen mukaan ”Länsi-Euroopassa, Suomi siihen mukaan lukien, puhetta tulkittiin yleisesti niin, että Tšernenko pyrki kiristämään sosialistisen realismin ohjeita, ja että NKP:ssä pidettiin tarpeellisenä kiinnittää erityistä huomiota taiteen ja taiteilijoiden vapauteen.” Tarkovski toteaa haastattelussa asiasta kysyttäessä, että sosialistisesta realismista on keskusteltu aina, ja asia on päättäjille vaikea siksi, koska se on ongelmallinen. Toijonen referoi Tarkovskin pohdintaa, miten ihminen voi elää täyttä elämää, jos on repäissyt itsensä juuriltaan. Tarkovski puhuu viimeisissä lauseissaan uhrautumisesta: ”Ihminen, joka ei osaa uhrautua, ei ole paljonkaan arvoinen. Nykyaikaisen ihmisen ja yhteiskunnan draama ja kriisi on siinä, että olemme menettäneet sen kyvyn.” (Toijonen 1985.) Ohjelman perusteella syntyy käsitys, ettei Tarkovski lähtenyt kommentoimaan suhteitaan neuvostohallinnon kanssa. Poliitiikka ei ollut tärkeää, tärkeää oli saada työskennellä.

Joulukuussa 1985, juuri lopetettuaan viimeiseksi jääneen elokuvansa *Uhrin* kuvaukset, Tarkovski sai tietää sairastavansa syöpää. Tammikuussa 1986 Andrei nuorempi ja isoäiti pääsivät länteen lyhyellä varoitusajalla. Tarkovski viimeisteli *Uhri*-elokuvan sairavuoteeltaan, ja se sai toukokuussa Cannesin elokuvafestivaaleilla Grand Prix -palkinnon, kansainvälisen lehdistön FIPRESCI -palkinnon ja erityispalkinnon kuvauksesta. (Tarkovski 2008, 562–587.) Samaan aikaan Moskovassa Elokuvatyöntekijöiden liiton uusi puheenjohtaja Elem Klimov toivotti Tarkovskin tervetulleeksi takaisin: ”Kunnioitamme häntä mestarillisena ohjaajana. Hän on lahjakas. Haluaisin että hän palaisi ja olen varma, että hänelle suotaisiin kaikki tarvittavat työskentelyolosuhteet. Mutta se on hänen omasta tahdostaan kiinni” (Valpola 1987).

29. joulukuuta 1986 Tarkovski kuoli. Filipp Jermaš siirtyi Goskinon johdosta eläkkeelle; Mikael Fränti kirjoittaa nekrologissaan, että ennen Tarkovskin kuolinuutista ”oli juuri ilmoitettu hänen työskentelyään kotimaassa ratkaisevasti vaikeuttaneen elokuvaministerin syrjäyttämisestä” (Fränti 1986). Tarkovskin kuolema sai paljon huomiota läntisen Euroopan tiedotusvälineissä. A-Studion lähetyksessä 14.1.1987 Tarkovskin kohtalo liitettiin Neuvostoliiton kulttuuriseen murrokseen. Toimittaja Leif Salménin vieraana oli Yleisradion Moskovan-kirjeenvaihtaja Yrjö Länsipuro, ja keskustelua käytiin Saharovin kotiinpaluusta, Kazakstanin tapahtumista ja Juri Ljubimovista (Toijonen 2016). Auli Valpolan toimittama katsaus kävi läpi Tarkovskin tuotannon teemoja: taiteilijan vastuuta, ihmisen pyrkimystä vapauteen ja viimeiseksi jääneen elokuvan maailmaa uhkaavaa ydinsotaa. Risto Mäenpää luonnehti Valpolan haastattelussa Tarkovskia aikaansa edellä olleeksi taiteilijaksi, joka teki työtään politiikasta ja neuvostostysteemistä välittämättä, annettujen raamien ulkopuolella. (Valpola 1987.) *Katso*-lehden muistokirjoituksessa Antti Lindqvist avasi muistikuvansa Tarkovskin esiintymisestä keväällä 1984 Cannesissa *Nostalgian* lehdistötilaisuudessa:

Mies teki ikimuistoisen vaikutuksen älyllisillä vastauksillaan, jotka kiitivät aivan toisiin ulottuvuuksiin kuin toimittajien yksiviivaisen neuvostovastaiset kysymykset. Ryppyisine pukuineen, juonteikkaine sudenkasvoineen ja huolestuneine ilmeineen Tarkovski näytti

maailmantuskan ruumiillistumalta. Hän oli kuin äärimmilleen jännitetty jousi, joka ei selvästikään viihtynyt festivaalin velton pinnallisessa ilmapiirissä. (Lindqvist 1987.)

Yllättävä epilogi

Tarkovski edusti Stalinin ajan elänyttä neuvostosukupolvea, joka koki Hruštšovin ja Brežnevin valtakaudet ja nousi lopulta johtopaikoille perestroikan myötä. Vaikka Tarkovski itse ei ehtinyt todistaa muutoksia, hänen tuotantonsa läpi kulkevat teemat – lentäminen, vapaus, vastuu, usko ja uhrautuminen – limittyvät mielenkiintoisella tavalla yllättävään tapahtumaan, joka kohahdutti maailmaa puoli vuotta hänen kuolemansa jälkeen.

Loppuvuodesta 1986 Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton väliset aseistariisuntaneuvottelut Reykjavikissa päättyivät tuloksettomina. Sitten tapahtui jotain, mikä on yltiöpäisyydessään sukua Tarkovskin henkilöhahmojen päähänpistoille: länsisaksalainen 19-vuotias nuorukainen Mathias Rust teki päätöksen lentää pienkoneella Kremliin tapaamaan Gorbatšovia ja viemään viestin kaikilta niiltä maailman ihmisiltä, jotka hänen laillaan halusivat rauhaa. Rust oli pettynyt aseriisuntaneuvottelujen katkeamiseen ja kauhuissaan Ukrainan sosialistisessa neuvostotasavallassa huhtikuussa 1986 tapahtuneesta Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuudesta. Rust todella uskoi, että hän pystyisi rakentamaan sillan idän ja lännen välille: onnistuessaan lentämään Moskovaan hän voisi osoittaa teollaan asevarustelun älyttömyyden. (Martikainen 2012.)

Silloisen Neuvostoliiton henkisen ilmaston kannalta tärkeä seikka löytyy Mirja Pyykön vuonna 1991 toimittamasta, Mathias Rustin lennon merkitystä ruotivasta ohjelmasta. Entisen varaulkoministerin, sittemmin Venäjän federaation ulkopoliittisen neuvonantajan Andrei Fjodorovin Punaisella torilla kuvattu lausunto on ehkä kärjistetty, mutta uskottava: ”Rust teki teon, johon kukaan muu ei olisi kyennyt. Tuhotessaan illuusiomme suljetusta ja suojellusta yhteiskunnasta sekä omasta ainutlaatuisuudestamme hän psykologisesti tuhosi viattomuutemme ja teki yhteiskuntamme täysin avoimeksi.” (Pyykkö 1991.)

Neuvostoliittoon kaivataan edelleen. Tavalliselle neuvostokansalaiselle järjestelmä oli Brežnevin kaudella puutteistaan huolimatta turvallinen ja toimiva. Mitä Tarkovski sanoikaan Berliinissä keväällä 1984: onnekkaita ovat ne, joiden ei tarvitse valita kahden paikan välillä, kun tietävät vain yhden olemassaolosta (Menzel 2008, 383).

Tarkovski aikakautensa ilmapiirin kiteyttäjänä

Olen pyrkinyt käymään läpi niitä seikkoja, jotka vaikuttivat Tarkovskin käsitykseen vapaudesta, selvittämään syitä länteen jäämisen taustalla ja havainnoimaan, miten ohjaajan näkemykset muuttuivat sen jälkeen, kun hän asettui Länsi-Eurooppaan.

Tarkovski syntyi perheeseen, jossa arvostettiin taiteita ja molemmat vanhemmat todistivat omalla esimerkillään, että olosuhteista huolimatta on mahdollista olla henkisesti vapaa. Tarkovski pääsi opiskelemaan elokuvaohjaajaksi Stalinin kuoltua. Siinä vaiheessa elokuvaan panostettiin erityisesti, jotta tuotanto kohoaisi pohjalukemista, ja hruštšovilainen suojaus antoi suljetun valtion kokea lyhyen vapauden tuulahduksen. Venetsian elokuvajuhlien voiton myötä maailma oli avoin 30-vuotiaalle Tarkovskille, ja hän pääsi matkustamaan ulkomaille ja nauttimaan etuoikeutetusta asemasta. Jo loppuvuodesta 1962 neuvostotaiteilijoiden suhteellista vapautta alettiin kuitenkin suitsia. Tarkovskin seuraava elokuva *Andrei Rubljov* joutui ilmapiirin kiristyttyä elokuvabyrokraatteja korkeampien virkamiesten hampaisiin. Taistelu

elokuvan saamiseksi valkokankaalle katkaisi Tarkovskin uran ohjaajana moneksi vuodeksi ja teki hänestä katkeran taiteilijan, joka ei koskaan enää luottanut viranomaisiin. *Andrei Rubljovin* kohtalo oli varmasti perimmäinen syy siihen, ettei Tarkovski kokenut olevansa kotimaassaan taiteilijana erityisen arvostettu tai vapaa tekemään mitä haluaa.

Niin kotimaan valveutunut yleisö kuin elokuvajohtokin arvosti Tarkovskia yhtenä eturivin ohjaajista, mutta toisaalta hänen elokuviaan pidettiin vaikeina ja sopimattomina neuvostokansalle, ja siksi ne olivat jatkuvan kritiikin kohteena. Monet valtion hallinnossakin kuitenkin ymmärsivät, että tämä maailmalla nerona pidetty taiteilija oli kiistanalaisuudestaan huolimatta tärkeä Neuvostoliiton elokuvamaineen pönkittäjänä. Goskinon kannatti rahoittaa hänen elokuviaan, koska ne menestyivät ulkomaisilla festivaaleilla ja niistä maksettiin huikeita summia. Tarkovskin tuskin toivottiin siirtyvän lopullisesti länteen.

Lännessä Tarkovski huomasi nopeasti, etteivät kaikki hänen oletuksensa vapaasta henkisestä ilmapiiristä ja hyvistä työskentelyolosuhteista pitäneet yhtä todellisuuden kanssa. Ihmisillä oli parempi elintaso ja enemmän vapauksia kuin Neuvostoliitossa, mutta henkisesti he eivät olleet vapaita. Työnteko Italiassa ei käytännössä eronnut paljoakaan työskentelystä kotimaassa, mutta aikaa ja resursseja oli käytettävissä vähemmän. Tarkovski ymmärsi, ettei hänen siihenastisia elokuviaan olisi ollut mahdollista tehdä Neuvostoliiton ulkopuolella. Lännestä katsoen Goskinon hyvä puoli oli, että elokuvataidetta arvostettiin sinänsä, rahasta ei tarvinnut puhua kuin satunnaisesti, taiteelliseen työskentelyyn voi keskittyä ajan kanssa ja tuotannon keskittäminen salli myös sellaisten elokuvien tekemisen, joiden ei odotettu menestyvän kaupallisesti.

Tarkovskin päätös jäädä länteen syntyi vuonna 1984 olosuhteissa, joissa Neuvostoliiton kulttuuripolitiikka oli näennäisesti edelleen tiukasti ideologian mukaista, mutta jatkuvat muutokset valtarakenteissa johtivat vähitellen käytäntöjen hölläämiseen. Kukaan ei kuitenkaan vielä siinä vaiheessa arvannut, kuinka pian ja millaisella voimalla systeemi lopulta lähtisi kaatumaan. Tarkovskin poikaa ja hänestä huolehtinutta isoäitiä ei yrityksistä huolimatta päästetty länteen, joten ohjaajan päätös olla palaamatta kotimaahan oli henkilökohtaisella tasolla perheen uhraaminen oman vapauden tähden. Tarkovskin pelko, ettei hän kotimaassa saisi enää työskennellä elokuvaohjaajana, oli perusteltu, vaikka hän olikin maansa tunnetuimpia taiteilijoita. Kun tieto Tarkovskin vakavasta sairaudesta ehti Moskovaan, poika ja anoppi lähetettiin lopulta länteen. Samaan aikaan kun Tarkovski teki kuolemaa, Neuvostoliiton Brežnevin hallitusaikana nimetty elokuvajohto väistyi kuusikymmenlukuisten tieltä.

Goskinon johtaja Filipp Jermaš, jota on arvosteltu monen muun asian ohella Tarkovskin huonosta kohtelusta, kirjoittaa itse vuonna 1989 julkaistussa puheenvuorossaan, kuinka hän itse asiassa yritti auttaa Tarkovskia mahdollisuuksien puitteissa. Pitänee paikkansa, että jos Jermaš olisi yhtään suuremmin seissyt Tarkovskin takana tai toteuttanut kaikki tämän vaatimukset, hän olisi pian joutunut luovuttamaan elokuvaministerin virkansa seuraavalle kokelaalle. Jermaš oli taitava peluri, joka tunsu byrokratian kuin omat taskunsa ja sai yleensä junailtua asiat mieleisikseen, etenemään erilaisten neuvostojen ja hallintoelmiensä läpi ja vielä lopputuloksen näyttämään siltä, ettei hän ole siitä henkilökohtaisesti vastuussa.

Tarkovski ei osannut nähdä Jermašin toimintaa laajassa mittakaavassa. Vaikka Tarkovski osasi luovia kotimaansa elokuvabyrokratiassa, virkamiesten ja kollegojen tahallinen tai tahaton ymmärtämättömyys ja puheen ja tekojen vastaamattomuus sai hänet toistuvasti hämmennyksiin ja puolustamaan raivokkaasti niitä arvoja, joita hän yritti taiteilijana toteuttaa niin elokuvissaan kuin omassa elämässään. Vasta siirryttyään länteen ja nähtyään todellisuuden omien kuvitelmiensä takaa Tarkovski ymmärsi, kuinka etuoikeutettu hänen

asemansa oli ollut Neuvostoliitossa. Vapaus ei riippunut ajasta tai paikasta, se oli kehittyvä kokemus ihmisessä itsessään.

Hegelin filosofia nousee usein esiin Tarkovskin elokuvaa käsittelevissä artikkeleissa. Päiväkirjoissaan Tarkovski siteeraa filosofeja ja kirjailijoita, hyvällä todennäköisyydellä eniten Fjodor Dostojevskia, jonka tuotannon hän tunsi hyvin. Muita Tarkovskin suosikki-kirjailijoita olivat esimerkiksi Leo Tolstoi, E.T.A. Hoffmann ja Hermann Hesse. Tarkovskin maailmankatsomukselliset käsitykset nojasivat kulttuuriin ja taiteeseen, joista hän oli ahkerasti ammentanut koko ikänsä, ja perustuivat viime kädessä niihin ymmärryksen hetkiin, jotka hän oli kokenut omassa työssään, taiteilijana.

Tarkovskin tuotanto asettuu osaksi myöhäisneuvostokauden ja jaetun Euroopan kulttuurista perintöä ja heijastaa niitä henkisiä arvoja, jotka olivat tärkeitä hänen sukupolvelleen. Tarkovski ei ehkä suoraan vaikuttanut poliittisiin mielipiteisiin ja tapahtumiin, mutta kiteytti elokuvissaan oman elinaikansa ilmapiiriä. Näin hän oli työnsä kautta näkyvä osa sitä historiallista prosessia, jossa Stalinin aikana syntyneet lapset varttuivat aikuisiksi Hruštšovin suojasäässä, kokivat kiristyneen politiikan ja Brežnevin pysähtyneisyyden kauden ja pääsivät lopulta valtaan siinä vaiheessa, kun kommunismiin tähtäävä järjestelmä oli kypsä luhistumaan. Toisaalta Tarkovskin elokuvat ohittavat kansallisuuksien ja valtioiden rajat ja kertovat omia, ainutlaatuisia polkujaan kulkevista ihmisistä ja heidän tekojensa merkityksestä.

Viitteet

- 1 Keskustelu julkaistiin *Iskusstvo kinon* numerossa 3, 1975 ja uusintajulkaisuna numerossa 4/2011.
- 2 Andrei Mihalkov-Kontšalovski osallistui myös keskusteluun, tosin käsikirjoittajan ominaisuudessa.
- 3 Kuvausassistenttina *Stalkerissa* toiminut Sergei Naugolnyh onnistui myöhemmin selvittämään, mitä *Stalkerin* ensimmäiselle versiolle tapahtui. Käytetty raakafilmi ei ollut tarkoitettu elokuvaukseen – siitä puuttui kokonaan yksi emulsio. Filmi oli saatu lahjoituksena Moskovan olympialaisia varten hankitun tavarankäytön mukana, ehkä vahingossa. Myös se oli joko tahaton tai tahallinen vahinko, että Tarkovski käytti lahjoituserän filmiä, eikä hänelle varta vasten hankittua. Laboratoriossa selvitettiin lopulta, että laatikoiden päällä luki englanniksi: materiaali ei sovellu kuvaamiseen. Tarkovski syytti kuvaaja Georgi Rerbergiä ja Mosfilmin pääinsinööri Konopljovia tapahtuneesta. (Naugolnyh 2016.)
- 4 Kontšalovskin *Poika ja kyyhkynen* (*Maltšik i golub*, 1961) palkittiin pronssileijonalla nuorten sarjassa (Kontšalovski 2014, 76).
- 5 Vuoden 1967 festivaaleilla yksi Neuvostoliiton kunnioitetuimmista elokuvanäyttelijöistä ja -ohjaajista, Sergei Bondartšuk, istui Cannesin juryssa ja kilpailun ulkopuolella esitettiin hänen suurtuotantonsa, Tolstoin romaaniin perustuva *Sota ja rauha* (*Voina i mir*). Vuonna 1968 Neuvostoliittoa edusti Cannesin kilpailusarjassa Aleksandr Zarhin Tolstoi-filmatisointi *Anna Karenina*.
- 6 Samaan aikaan kun Tarkovski ohjasi *Rubljov*-elokuvaa, Kontšalovski ohjasi elokuvat *Ensimmäinen opettaja* (*Pervyi učitel*, 1965) ja *Nuoren naisen onni* (*Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila, da ne vyshla замуž*, 1967). Jälkimmäinen kuvaa kolhoosielämää ja hyllytettiin 20 vuodeksi siitä huolimatta, että Kontšalovski yritti leikata elokuvan määräysten mukaiseksi. Kontšalovski ohjasi sittemmin klassikkoja ja ”kommunistista propagandaa”, lähti Hollywoodiin luomaan uraa ja palasi Venäjälle 1990-luvulla. (Golovskoi 2004, 351–352.)
- 7 Luvut on saatu palvelusta kinopoisk.ru.

- 8 Sen jälkeen, kun tuotantolupa oli myönnetty. Luvan saaminen ei ollut helppoa. (Esim. Stranius 1999, 157–158.)
- 9 Kontšalovskin jäätyä länteen vuonna 1980 hänenkin kuvansa ja nimensä oli vaivihkaa poistettu kotimaan julkaisuista ja hänen elokuviensa esittäminen oli keskeytetty (Golovskoi 2004, 124). Kontšalovskin seikkailut lännessä siedettiin, koska hänen vanhemmillaan oli vaikuttava korkeimman tason yhteyksien verkko ja veli Nikita Mihalkov oli jo tuolloin näkyvä hahmo elokuva-alalla (esim. Stranius 1999, 163–165). Tarkovskilla oli syytä epäillä, että hänen kohdallaan olisi ehkä toisin.
- 10 Sellisti Mstislav Rostropovitš (1927–2007) ja hänen vaimonsa, oopperalaulaja Galina Višnevskaia (1926–2012) antoivat turvapaikan kirjailija Aleksandr Solženitsynille. Solženitsyn karkotettiin vuonna 1974, ja siitä lähtien maanpaossa eläneet Rostropovitš ja Višnevskaia menettivät kansalaisuutensa vuonna 1978. (Zubok 2009, 303, 309, 428.)

Lähteet

- Alexander-Garrett, Leila (2017), *Sobiratel snov Andrei Tarkovski*. Moskva: E.
- Christie, Ian (2016), Ian Christie Offers a New Perspective on Tarkovsky. – *Chichester Observer* 24.8. <http://www.chichester.co.uk/whats-on/ian-christie-offers-a-new-perspective-on-tarkovsky-1-7540866>
- Christie, Ian (2006/1981), Against Interpretation: An Interview with Andrei Tarkovsky. – *Andrei Tarkovsky Interviews*. Ed. John Gianvito. Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson, 63–69.
- Corrigan, Polly (2007), Andrei Tarkovsky: Pictures of the Past. – *The Telegraph* 1.12. <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3669618/Andrei-Tarkovsky-pictures-of-the-past.html>
- Fränti, Mikael (1986), Kuolleita: Andrei Tarkovski. – *Helsingin Sanomat* 30.12.
- Golovskoi, Valeri (2004), *Meždu ottepelju i glasnostju*. Kinematograf 70-h. Moskva: Materik.
- Gordon, Aleksandr (2007), *Ne utoliviši žaždy*. Moskva: Vagrius.
- Illg, Jerzy & Neuger, Leonard (1985), I'm Interested in the Problem of Inner Freedom... – *Nostalgia.com*. <http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/interview.html>
- Vstat na put (1989), Vstat na put. – *Iskusstvo kino* 2, 109–130.
- Ishimov, V. & Shejko, R. (2006/1989), The Twentieth Century and the Artist. – *Andrei Tarkovsky Interviews*. Ed. John Gianvito. Mississippi: University Press of Mississippi/Jackson, 124–154.
- Jermaš, Filipp (1989a), On byl hudožnik. – *Sovetskaja literatura* 9.9., 10.
- Jermaš, Filipp (1989b), On byl hudožnik. – *Sovetskaja literatura* 12.9., 4.
- Kontšalovski, Andrei (2014), *Nizkije istiny/ Vozvyšajušči obman*. Moskva: Eksmo.
- Korkala, Veikko (1980), Tulevaisuus on käsissämme. – *Helsingin Sanomat* 21.9., 28.
- Kosinova, Marina & Fomin, Valeri (2017), *"Muzyka Baha zvutšit kak-to ne po-sovetski..." Istorija sozdanija filmov Andreja Tarkovskogo, snjatyh v SSSR. Soljaris, Zerkalo, Stalker*. Moskva: Kanon+.
- Kosinova, Marina & Fomin, Valeri (2016), *Kak snjat šedevr. Istorija sozdanija filmov Andreja Tarkovskogo, snjatyh v SSSR. Ivanovo detstvo, Andrei Rubljov*. Moskva: Kanon+.
- Kosinova, Marina (2015), Meždunarodnyje svjazi sovetskoi kinematografii v gody "Ottepeli". – *Modern Research of Social Problems* 6:50. DOI: 10.12731/2218-7405-2015-6-53.
- Lindqvist, Antti (1987), Andrei Tarkovski (1932–1986). – *Katso* 3, 39.
- Ljubimov, Juri (1987), *Pyhä tuli. Teatterimiehen muistelmia*. Toim. Marc Dondey. Ranskasta suomentanut Seppo Heikinheimo. Helsinki: WSOY.
- MacKinnon, Angus (2006/1984), Red Tape. – *Andrei Tarkovsky Interviews*. Ed. John Gianvito. Mississippi: University Press of Mississippi/ Jackson, 155–162.
- Martikainen, Toivo (2012), Mathias Rust lensi 25 vuotta sitten Helsingistä Moskovan Punaiselle torille. – *Helsingin Sanomien Kuukausiliite* 1.12.

- Mydans, Seth (1984), Soviet Union Strips Stage Director of Citizenship. – *New York Times* 27.7. <http://www.nytimes.com/1984/07/27/arts/soviet-union-strips-stage-director-of-citizenship.html>
- Melenberg, Aleksandr (2003), Ještšo raz predložit Tarkovskomu vernutsja... Dvadsat let nazad partijnje vlasti rešali sudbu genialnogo režissjora. – *Novaja Gazeta* 25.8. <http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/62n/n62n-s34.shtml>
- Menzel, Birgit (2008), Tarkovsky in Berlin. – *Tarkovsky*. Ed. Nathan Dunne. London: Black Dog Publishing, 371–385.
- Mäenpää, Risto & Makkonen, Velipekka (1978), Taiteilijan vastuu. – Tarkovskin Mosfilmissä kuvattu haastattelu. Purkanut ja suomentanut Pentti Stranius. KAVI, leikearkisto/ Tarkovski, Andrei.
- Naugolnyh, Sergei (2016), Stalker. – *Kostjummy k filmam Andreja Tarkovskogo*. Red. Nelli Fomina. London: Cygnet.
- Naumenko, Olegi-Nestor (2007), My okazalis otšen raznymi. Intervju Andreja Kontšalovskogo. – *Iskusstvo kino* 4, 4–9.
- Pavljonok, Boris (2004), *Kino. Legendy i byl: Vospominanija. Razmyšlenija*. Moskva: Galerija. http://www.lib.ru/MEMUARY/PAWLENOK/kino.txt_with-big-pictures.html#4
- Piispa, Lauri (2004), Ihmiskasvoista elokuvaa. Lyhyt katsaus neuvostoelokuvan kuusikymmenlukuun. – *Wider Screen* 4. http://widerscreen.fi/2004/4/ihmiskasvoista_elokuvaa.htm
- Pyykkö, Mirja (1991), Miksi juuri Mathias Rust? – *Mirjan Talk* 22.11. <http://yle.fi/aihe/artikkelit/2006/09/08/osmo-soininvaara-arvioi-mathias-rustin-lentoa-moskovaan>
- Sjöman, Vilgot (2002/1984), Dvaždy Moskva. Dve vstretši s Andrejem Tarkovskim. – *O Tarkovskom. Vospominanija v dvuh knigah*. Red. Marina Tarkovskaja. Moskva: Dedalus, 118–133.
- Stranius, Pentti (1999), Space in Russian (Soviet) Cinema: The Aesthetics of Censorship and the Case of The Mirror. – *Beyond the Limits: The Concept of Space in Russian History and Culture*. Ed. Jeremy Smith. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Tarkovski, Andrei (2008), *Martirolog. Dnevniky 1970–1986*. Moskva: Meždunarodnyi institut imeni Andreja Tarkovskogo.
- Tarkovski, Andrei (1989), *Päiväkirjat. Martyrologia. 1970–1981*. Helsinki: Mabuse.
- Tarkovski, Andrei (1978), Ihmisarvoa etsimässä. – *Kulttuurivihkot* 6:2, 38–43.
- Tenešvili, Otari (2012), Kannskije i parižskije tainy ”Andreja Rubljova”. – *Neizvestnyi Tarkovski. Stalker mirovogo kino*. Red. Jaroslav Jaropolov. Moskva: Eksmo Algoritm, 144–162.
- Toijonen, Vesa (2016), sähköpostiviesti tekijälle 13.6.2016.
- Toijonen, Vesa (1985), Tarkovskin työskentelyä Ruotsissa ja Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa käsittelevä katsaus, lähetetty ohjelmassa. – *Ajankohtainen Kakkonen* 14.5.
- Tumarkin, Nina (1994), *Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*. New York: Basic Books.
- Valpola, Auli (1987), Tarkovskin kuolemaa ja Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa käsittelevä katsaus. *A-Studio* 14.1.
- Zubok, Vladislav (2009), *Zhivago's Children. The Last Russian Intelligentsia*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Öhman, Mia (2016), ”Zerkalo” – *Istorija sozdanija i osobennosti retseptsii filma Andreja Tarkovskogo*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/169692/Ohman_Mia_Progradu_2016.pdf?sequence=2